

Extrême-Orient  
Extrême-Occident

## Extrême-Orient Extrême-Occident

39 | 2015

Corps souffrants dans les littératures de la Chine et du Japon au XXe siècle

---

### Corps fort et corps blessé chez Jin Yong et dans quelques romans d'arts martiaux chinois contemporains

*Strong Body and Wounded Body in Jin Yong's and Other Contemporary Chinese Martial Arts Novels*

左飛。當代武俠小說中的病態軀體：以金庸為例

Nicolas Zufferey

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/extremeorient/523>

DOI : 10.4000/extremeorient.523

ISBN : 978-2-84-292-449-2

ISSN : 2108-7105

#### Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

#### Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2015

Pagination : 119-144

ISBN : 978-84292-447-8

ISSN : 0754-5010

#### Référence électronique

Nicolas Zufferey, « Corps fort et corps blessé chez Jin Yong et dans quelques romans d'arts martiaux chinois contemporains », *Extrême-Orient Extrême-Occident* [En ligne], 39 | 2015, mis en ligne le 01 octobre 2017, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/extremeorient/523> ; DOI : 10.4000/extremeorient.523

---

## **Corps fort et corps blessé chez Jin Yong et dans quelques romans d'arts martiaux chinois contemporains**

*Nicolas Zufferey*

Les dimensions culturelles du corps et ses représentations sont un thème important des *Cultural Studies*, de l'anthropologie et des études littéraires ; de nombreuses études ont également été consacrées à ces questions dans une perspective sinologique. En tant qu'« autre » de l'expérience humaine, selon l'expression consacrée, la Chine représente en l'espèce un terrain fécond, d'autant plus qu'elle a laissé une tradition écrite d'une grande richesse permettant d'aborder cette thématique dans le temps long.

Pour ce qui est de la Chine ancienne, ce sont les représentations médico-cosmologiques et les dimensions sexuelles du corps qui ont fait l'objet du plus grand nombre de travaux. Depuis plus de deux mille ans, les textes chinois nous présentent le corps dans une vision dynamique, comme ouvert sur le monde et ses énergies, et par ailleurs comme entretenant avec la nature et la société des relations d'analogie et de correspondances, selon une perspective holistique commune à la médecine, à la cosmologie et à la religion. Nombreuses également sont les sources anciennes qui nous permettent d'appréhender le corps sexuel ou « genré » : les travaux sur la sexualité en tant que telle ont déjà une longue tradition en sinologie, et depuis quelques décennies les commentateurs, souvent dans une perspective de *Gender Studies*, se sont intéressés à des dimensions plus spécifiquement chinoises comme la symbolique du pied bandé, l'androgynie du corps vêtu et le travestissement, l'absence du corps nu dans la peinture et la littérature ou encore la porosité entre corps animal et corps féminin<sup>1</sup>.

À l'époque moderne, si on laisse de côté la question bien évidemment omniprésente de l'appropriation des représentations occidentales du corps, notamment en médecine, l'un des traits les plus frappants du discours sur le

---

1. Pour une littérature très riche sur le symbolisme et l'animalité des pieds bandés, voir Wang Ping 2000 ; sur l'absence du corps nu dans la peinture chinoise, voir Hay 1994.

corps est son usage dans le discours national et politique : à la fin du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècle, la Chine est ainsi souvent décrite comme le « corps malade » de l'Asie ; et, à l'inverse, la dictature de Nankin, notamment dans l'idéologie du Mouvement pour la Nouvelle Vie (*New Life Movement*) au début des années 1930<sup>2</sup>, ou le régime maoïste dans la propagande officielle<sup>3</sup> mettront en avant le corps fort, endurci par l'hygiène et la gymnastique, pour symboliser le renouveau du pays. Un autre thème important à l'époque contemporaine est la représentation du corps féminin, qui a évolué de façon très importante, comme l'a bien montré Mark Elvin dans une étude qui est déjà un classique<sup>4</sup> : à l'époque maoïste, par exemple dans les affiches de propagande, le corps de la femme est souvent représenté comme aussi fort que celui de l'homme et, comme ce dernier, il est mis au service de la patrie.

Mais le corps de la femme n'a pas attendu l'époque contemporaine pour être fort. La justicière (*nüxia*) traditionnelle l'emporte parfois sur les hommes en matière d'agilité, de maniement de l'épée, voire de force physique : on la trouve dès les contes (*chuanqi*) de la dynastie Tang (618-907), et elle hante la littérature jusqu'à l'époque actuelle<sup>5</sup>. Yu Jiaolong, l'héroïne du roman *Tigre et Dragon* (1941-1942)<sup>6</sup> de Wang Dulu, auteur sorti de l'obscurité grâce au film taiwanais éponyme d'Ang Lee (2000), possède comme bien des *nüxia* un corps qui transcende en quelque sorte les genres : dans le vocabulaire d'un interprète récent<sup>7</sup>, elle est *gender-queer*, soit sexuellement ambiguë – femme dans la sphère domestique, mais vêtue en homme et se battant comme un homme hors de celle-ci ; comme elle est mandchoue, elle n'a pas les pieds bandés, ce qui la distingue des femmes Han et accentue la dimension « transgenre » de son corps<sup>8</sup>.

Toujours dans le registre des arts martiaux, si un corps « asiatique » a frappé le public occidental et influencé le cinéma international, c'est celui de Bruce

---

2. Dirlik 1975.

3. Elvin 1989.

4. Elvin 1989.

5. Cass 1999. Altenburger 2009.

6. Wang Dulu 2007-2009. *Tigre et Dragon* (*Wohu canglong*) est le 4<sup>e</sup> livre de la série *Grue de fer* (*Hetie xilie*), dont les deux premiers livres ont été traduits en français, en quatre volumes : *La Vengeance de Petite Grue* (2007), *La Danse de la Grue et du Phénix* (2008), *Li Mubai, l'Épée précieuse* (2009) et *Yu Xiulan, l'épingle d'or* (2009).

7. Sang 2006. Voir aussi Lu 2011.

8. Les justicières traditionnelles ont parfois les pieds bandés, ce qui ne les empêche pas d'être agiles, voir par exemple Ko 2005 : 175. Je remercie les relecteurs de cet article, qui m'ont fait un certain nombre de suggestions utiles, notamment en matière bibliographique.

Lee (1940-1973), le mythique héros des premiers « films d'arts martiaux » (*wuxia pian*) à toucher un public mondial. Plusieurs interprètes ont remarqué que l'image de ce héros, qui s'impose internationalement au début des années 1970, correspond à la fois à un intérêt accru pour les cultures et « sagesses » extrême-orientales<sup>9</sup>, dans le contexte de l'après-guerre et de la réconciliation avec le Japon, de la fin de la guerre du Vietnam et du rapprochement avec la Chine ; à une prise de conscience, en Occident, du poids grandissant des pays de la zone dans l'économie et la politique mondiales<sup>10</sup> ; et en ce qui concerne les États-Unis, à l'affirmation des minorités ethniques, qui s'identifient à ces héros qui ne sont pas de « race » blanche, le premier d'entre eux étant Bruce Lee dans un film comme *Enter the Dragon* (1973)<sup>11</sup>.

Depuis les années 1920, le roman d'arts martiaux (*wuxia xiaoshuo*) et le cinéma d'arts martiaux entretiennent des liens étroits, avec de constants échanges et influences. Le roman d'arts martiaux connaît de multiples formes, mais traditionnellement il met en scène des redresseurs de tort, des justiciers, des hommes de main, des assassins, des bandits, qui se reposent sur leur maîtrise (*gongfu*) de techniques de combat variées pour défendre la veuve et l'orphelin, disputer le pouvoir à des rivaux ou simplement s'enrichir ; leur univers est souvent celui « des rivières et des lacs », *jianghu*, expression également utilisée de façon métonymique pour désigner la communauté de ces hors-la-loi vivant loin de la société « normale », de ses codes et de ses contraintes.

En tant que genre véritablement constitué, le roman d'arts martiaux chinois est d'origine relativement récente, mais il a une préhistoire, que l'on peut aller chercher dans les valeurs de l'école moïste au V<sup>e</sup> siècle avant notre ère, dans les histoires d'assassins et de redresseurs de torts des *Mémoires historiques* (*Shiji*) de Sima Qian (145 ?-86 ? av. J.-C.), ou dans la fiction des dynasties Tang et Song (969-1279). Le roman *Au bord de l'eau* (*Shuihu zhuan*), dont les principales versions datent de la fin de la dynastie Ming (1368-1644),

---

9. Le célèbre ouvrage de Alan Watts, *The Way of Zen*, publié en 1957, avait fait beaucoup pour propager auprès de la jeunesse américaine une certaine idée du bouddhisme et de la philosophie orientale, déjà dans un contexte de remise en question de la culture occidentale dominante.

10. Lu 2011.

11. Bowman 2011 : 66. Soulignons la coïncidence entre cette vogue du corps fort du héros de films d'arts martiaux, au tournant des années 1970, et l'affirmation du corps fort en République populaire de Chine durant la Révolution culturelle (dont l'une des images les plus frappantes est la nage du président Mao dans le Yangzi, en juillet 1966). Voir Lu 2011: 101-102.

est parfois considéré comme le premier roman d'arts martiaux<sup>12</sup>, ce qui est certainement abusif ; mais, entre cette œuvre et les romans d'arts martiaux de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, comme *Les Sept Justiciers et les Cinq Justes* (*Qi xia wu yi*, 1879), qui est peut-être le premier représentant du genre à proprement parler, la continuité est indiscutable. L'épanouissement de la littérature d'arts martiaux dans la deuxième partie du XIX<sup>e</sup> siècle reflète au moins partiellement la violence et la noirceur de l'époque<sup>13</sup>. Au XX<sup>e</sup> siècle, cette littérature connaît des fortunes diverses, avec une production importante durant l'époque républicaine, les premières adaptations cinématographiques dès les années 1920, une longue interruption en Chine de 1949 au début des années 1980, une résurrection littéraire à Hong Kong dès le milieu des années 1950, suivie par les grands succès du cinéma récent, de Bruce Lee à *Tigre et Dragon*, *Shaolin Soccer* (2001) ou *Hero* (2003), sans oublier des appropriations occidentales comme *Matrix* (1999-2003) ou *Kill Bill* (2003-2004), pour ne citer que quelques titres parmi une production énorme.

Le corps trouve une place naturelle dans le roman d'arts martiaux. La supériorité dans le combat repose en effet largement sur sa force, son endurance, son agilité et son habileté : de fait, ce genre littéraire présuppose la représentation du corps fort, et ce d'une manière qui n'est guère propice à l'originalité.

Nous nous intéresserons ici à la représentation du corps blessé chez le célèbre romancier Jin Yong<sup>14</sup> (Louis Cha), qui propose du corps une vision symboliquement riche qui se démarque largement des conventions du genre. Pour mieux comprendre l'originalité de Jin Yong sur ce plan, commençons par rendre compte de la description archétypique du corps dans le roman d'arts martiaux, à savoir celle du corps fort, généralement rendu de façon brève et routinière, sous la forme d'un simple catalogue de traits physiques. La présentation de Xiang Shaolong, le héros du célèbre roman de Huang Yi, *À la*

---

12. <http://en.wikipedia.org/wiki/Wuxia> (tous les sites internet mentionnés dans cet article ont été consultés en juin 2015).

13. Sur l'histoire du roman d'arts martiaux, voir Wan 2009.

14. Jin Yong, né en 1924, a publié une quinzaine de romans entre 1955 et le début des années 1970, tout d'abord en feuilleton dans la presse hongkongaise. Il jouit d'un prestige immense dans le monde chinois, et ses œuvres se seraient vendues à plus de 100 millions d'exemplaires (<http://en.wikipedia.org/wiki/JinYong>) ; elles ont par ailleurs fait l'objet de nombreuses adaptations à la télévision et au cinéma. Sur Jin Yong, voir principalement Hamm 2005, et en français, Zhang 2003, Zufferey 2007, 2010 et 2012.

*recherche de Qin* (*Xun Qin ji*, 1994-1996)<sup>15</sup>, un officier de l'armée chinoise projeté du XXI<sup>e</sup> siècle dans la Chine des Royaumes combattants, est de ce point de vue typique :

Xiang Shaolong était dans sa vingtième année ; sa peau hâlée par la longue exposition au soleil irradiait une santé éclatante ; sans doute n'avait-il pas la beauté d'un jeune premier, mais avec sa stature de presque deux mètres, avec ses larges épaules, sa taille mince et ses longues jambes, avec ses muscles solides et bien dessinés, sans le moindre gras inutile, avec ses yeux vifs et intelligents, son nez haut et droit, ses pommettes parfaitement rondes, son visage carré, le tout assorti d'une expression souriante au coin de la bouche, si provocante pour les filles, il avait vraiment tout ce qu'il fallait pour les séduire. (chap. 1.1<sup>16</sup>)

Comme souvent dans cette littérature, le corps du héros est masculin par excellence ; dans *À la recherche de Qin*, ce trait est souligné par la quasi-invincibilité de Xiang Shaolong au combat, ce qui n'a rien d'étonnant, mais aussi par la passion sensuelle qu'il suscite chez les femmes. Le roman abonde en scènes où le sexe est relativement explicite et, dans la première partie du récit, Xiang Shaolong se comporte comme un mâle en perpétuel rut, séduisant sans la moindre difficulté toutes les femmes qu'il rencontre :

Xiang Shaolong comprit que cette fille ensorcelante avait vraiment des sentiments pour lui. Dans un élan, il lécha de la pointe de la langue les larmes suspendues à ses joues, tandis que sa main s'insinuait sous son corsage, s'agitant sur les seins souples

- 
15. Ce roman à succès, qui a fait l'objet d'une adaptation télévisuelle (*A Step into the Past*, 2001), n'est certainement pas un chef-d'œuvre littéraire ; la lecture en est d'autant plus fastidieuse qu'elle s'étend sur 25 livres et quelque 300 chapitres... Mais le jeu entre fiction et réalité historique y est parfois amusant. Étant donné l'idée de départ (un personnage projeté dans le passé), cette œuvre est parfois rangée dans la littérature de voyage dans le temps (*chuanyue shikong*), sous-genre dont elle est parfois même considérée comme l'une des œuvres fondatrices (<http://baike.baidu.com/subview/24191/57249989.htm>). Mais en réalité cette œuvre se rapproche du roman d'arts martiaux, en raison des multiples combats qui y sont décrits, de l'importance des armes et des méthodes secrètes de combat, et plus généralement de l'ambiance martiale du roman. Le site Wikipedia fait de Huang Yi le créateur du sous-genre « roman d'arts martiaux de science-fiction » (*kehuan wuxia xiaoshuo*), voir [http://zh.wikipedia.org/wiki/黄易\\_\(香港\)](http://zh.wikipedia.org/wiki/黄易_(香港)), ce qui correspond bien à la réalité, même si dans *À la recherche de Qin* la dimension de science-fiction reste marginale. On en trouve une traduction en anglais sur Internet, <http://www.spcnet.tv/forums/showthread.php/21972-A-step-into-the-past-寻秦记-by-Huang-Yi#.VhbHLqLwbBM>
16. Les traductions sont de l'auteur.

[...]. Le corps gracieux de Ting Fangshi se mit à trembler, son visage était rouge comme le feu, ses yeux semblaient lancer des flammes. Elle ouvrait sa bouche menue, gémissait et haletait, emportée par la passion [...]. (chap. 1.5)

Ce qui frappe dans ces passages, c'est la totale impuissance des femmes confrontées au corps du jeune héros : la virilité de Xiang Shaolong produit sur elles un effet brut, irrésistible, y compris dans des situations qui ne se prêtent guère à la bagatelle. Dans une autre scène, pour échapper à un ennemi impitoyable, Xiang Shaolong et deux jeunes filles ont dû se cacher dans un réduit si exigu qu'ils sont entassés les uns sur les autres. Malgré l'urgence de la situation, et bien que Xiang Shaolong se relève d'une grave blessure, son corps produit un effet animal sur ses deux compagnes :

Dans l'obscur alvéole s'élevèrent soudain d'étranges bruits. Xiang Shaolong se rendit compte que la respiration des deux femmes s'était soudain accélérée, que leurs poitrines haletaient, avec pour effet que la sensation de frottement de leurs corps serrés les uns contre les autres devint plus forte... Par chance Xiang Shaolong se sentait encore assez faible, et il n'eut pas cette réaction physiologique masculine qui aurait rendu la situation encore plus embarrassante. Mais les corps des deux femmes devenaient de plus en plus mous, de plus en plus alanguis, et Xiang Shaolong, en un élan, ne put s'empêcher de jeter un bras derrière lui, de lancer l'autre en avant, pour les enlacer fermement. (chap. 4.6)

Les deux jeunes filles sont explicitement présentées comme vierges à ce moment du récit, mais elles ne réagissent pas de manière effarouchée ; le corps de Xiang Shaolong n'autorise tout simplement aucune résistance, morale ou autre.

À la recherche de *Qin* n'est pas un roman féministe. La Chine des Royaumes combattants selon Huang Yi est un monde où les femmes, plus belles les unes que les autres, n'ont en définitive guère d'autre fin que de donner du plaisir aux hommes. Le roman exprime à plusieurs reprises ce fantasme masculin :

Xiang Shaolong était de plus en plus d'avis que les filles de cette époque, lorsqu'elles tombaient sur un homme qui leur plaisait, se montraient plus directes et moins résistantes que celles du XXI<sup>e</sup> siècle, et cela le réjouit. (chap. 1.4)

Les belles filles des temps anciens avaient encore plus de saveur que celles du XXI<sup>e</sup> siècle, parce qu'en ce temps la société étant centrée sur les hommes, elles devaient se reposer entièrement sur eux durant toute leur vie, se montrer encore plus attentives et plus impliquées, et se comporter sans la moindre retenue. (chap. 4.7)

Ces scènes de séduction, si elles titillent peut-être les lecteurs peu exigeants, n'apportent pas grand-chose à l'intrigue ; elles n'enrichissent pas la psychologie, d'ailleurs pauvre, des personnages ; et bien entendu, elles ne disent rien de la réalité des rapports entre sexes à l'époque des Royaumes combattants. De fait, elles ne servent qu'une seule fin, celle de magnifier Xiang Shaolong : le monde des femmes est le simple pendant du champ de bataille, les deux espaces n'étant pour le héros que des lieux de conquêtes et de victoires, et donc des occasions d'exalter la virilité et la masculinité de son corps<sup>17</sup>.

Si le corps fort de Xiang Shaolong obéit aux conventions du genre, les romans d'arts martiaux n'excluent pas les contre-modèles. Dans *Tigre et Dragon*, Li Mubai (le personnage joué par Chow Yun-fat dans le film d'Ang Lee), est à bien des égards un héros fatigué<sup>18</sup>. Dans *Duo qing jianke wu qing jian* (*L'Insensible Épée du sentimental bretteur*), du très populaire auteur taïwanais Gu Long (1938-1985), le personnage principal, Li Xunhuan, est un héros mélancolique, dont les belles années sont derrière lui : c'est un malade chronique, assailli par de terribles quintes de toux et qui crache régulièrement le sang.

Mais chez ces auteurs, le corps en tant que tel n'est en définitive guère thématized ; il ne fait l'objet que de descriptions brèves. Chez Jin Yong au contraire, le corps est traité d'une manière particulièrement riche : il devient un véritable enjeu du récit, et apparaît sous toutes sortes de formes, du puissant au poussif, en passant par le surnaturel, le difforme et le grotesque. Si plusieurs des héros les plus marquants de l'œuvre de Jin Yong, comme Guo Jing dans *Le Héros chasseur d'aigles* (*Shendiao yingxiong zhuan*, 1957) ou Qiao Feng dans *Demi-dieux et semi-dragons* (*Tianlong babu*, 1963-1967), sont quasiment invincibles et paraissent de ce point de vue conformes aux exigences de cette littérature, on trouve dès les premiers récits de l'auteur hongkongais des personnages qui sortent de la norme. Ainsi Yang Guo, le protagoniste du roman *Les Compagnons aux aigles merveilleux* (*Shendiao xialü*, 1959-1961), perd-il

---

17. Ce héros tranche par sa licence sexuelle sur le héros chinois traditionnel, et plus généralement l'homme moral selon le confucianisme, qui ne cède pas à son désir – même si bien évidemment ce modèle connaît des variations et des exceptions ; sur ce modèle « traditionnel », voir Hsiung 2003. Par son machisme, Xiang Shaolong paraît beaucoup plus « moderne » que chinois : il incarne une vision non confucianiste de la virilité, une vision souvent considérée comme non chinoise. On peut le rapprocher du personnage de Lo, le barbare de *Tigre et Dragon* dont s'éprend l'héroïne : Lo représente « *a type of masculinity beyond the dominant wen-wu paradigm : a sexualized masculinity that reveals their animal barbarism* » (Lu 2011: 112).

18. Lu 2011: 107.



un bras dans un combat – ce qui n’empêche pas le manchot de triompher de nombre d’ennemis.

Dans les œuvres tardives, Jin Yong met une plus grande emphase sur les techniques « internes » de ses personnages, c’est-à-dire le travail (*gongfu*) sur les énergies (*qigong*) qui informent le corps, et qui peuvent être sollicitées pour immobiliser ou tuer un adversaire, pour se déplacer en quasi-apesanteur (*qinggong*) ou pour guérir ou redonner des forces à un malade. Ces techniques reposent sur la représentation du corps qui prévaut dans la médecine traditionnelle chinoise, mais chez Jin Yong les possibilités de ces énergies sont magnifiées jusqu’au surnaturel. L’adepte qui sait les solliciter peut nuire à ses victimes sans même que celles-ci ne s’en rendent compte – ainsi le jeune « Bâtard » (Gouzazhong), dans *La Marche des héros* (*Xiake xing*, 1966-1967), est-il le jouet de son « maître », qui durant six ans lui insuffle des énergies délétères. Dans *Demi-dieux et semi-dragons*, qui est peut-être le roman le plus « fantastique » de Jin Yong, le *qigong* peut avoir des effets spectaculaires sur le corps. On rencontre par exemple dans ce roman le personnage de la « vieille-enfant de Tianshan » (*Tianshan tonglao*), une nonagénaire redoutable et sans scrupules, mais qui a l’apparence d’une fillette :

Elle s’assit en tailleur, l’index de la main droite pointé vers le ciel, et celui de la main gauche pointé vers la terre. Sa bouche laissa échapper un grognement, et de ses narines sortirent deux souffles d’un blanc léger qui s’enroulèrent autour de sa tête, sans se disperser, devenant même de plus en plus denses, se transformant en une brume blanche qui recouvrait complètement son visage. Puis on entendit toutes les articulations de son corps qui se mettaient à crépiter. [...] Au bout d’un moment, la pétarade diminua, et le nuage blanc commença à se dissiper. Ils virent que la fillette continuait d’inhaler la vapeur blanche ; lorsqu’elle eut fini, elle ouvrit les yeux et se leva lentement [...] : « Cette technique interne que je pratique est incomparablement efficace, mais j’ai commencé un peu tôt, à l’âge de six ans, et lorsqu’elle a déployé tous ses effets, quelques années plus tard, je n’ai plus pu grandir, et depuis j’ai la taille d’une fillette de huit ans... Durant la période de retour à l’enfance, je perds tous mes moyens. Au bout d’un jour d’exercices internes, je retrouve la technique que j’avais à sept ans, le deuxième jour, celle que j’avais à huit ans, le troisième, celle que j’avais à neuf ans, chaque jour qui passe me fait progresser d’une année... Tous les jours à midi, je dois boire du sang frais, sinon je ne peux pratiquer mes exercices internes. [...] Ce processus rappelle un peu la mue des serpents : à chaque fois qu’ils perdent leur peau, ils grandissent, mais au moment même de la mue ils sont vulnérables et courent donc un danger extrême... Et si j’avais encore dû attendre un ou deux jours sans sang frais, sans pouvoir pratiquer mes techniques internes, les énergies essentielles de mon corps

auraient fini par gonfler et exploser, et ça en aurait été fini de moi... Lorsque je dis que tu m'as sauvé la vie, je n'exagère pas ! » (chap. 35)

*Aventurier fier et souriant* (Xiao'ao jianghu, 1967), l'un des derniers romans de Jin Yong, est peut-être celui dans lequel la question du corps, et notamment du corps blessé, joue le rôle le plus important. Dans ce récit, l'auteur décrit volontiers les blessures, la laideur ou la maladie, avec parfois des accents de cour des miracles. De ce point de vue, le contraste est complet avec *À la recherche de Qin*, où les corps sont presque toujours beaux, et où malgré les innombrables combats, ils ne sont que rarement décrits comme meurtris ou abîmés. Dans *Aventurier fier et souriant*, les batailles laissent des traces, des cicatrices, des balafres, parfois spectaculaires. Ainsi la jeune Yue Lingshan s'effraie-t-elle d'une ancienne blessure de son père, Yue Buqun, l'un des personnages principaux du récit :

Yue Buqun ouvrit lentement sa chemise, découvrant sa poitrine nue. Yue Lingshan s'exclama, surprise : « Père... Père... Vous... » Le thorax de Yue Buqun était traversé par une cicatrice de deux pieds de long, qui courait de son épaule gauche jusqu'à la droite de sa poitrine ; bien que la cicatrice ait guéri depuis longtemps, elle avait encore une couleur rouge terne, et on pouvait imaginer la gravité de la blessure : il s'en était fallu de très peu que Yue Buqun n'en meure. (chap. 9)

Le roman abonde en personnages au physique extraordinaire, par exemple un géant à la force colossale :

Linghu Chong leva la tête vers l'endroit d'où venait la voix, et fit un bond tant il fut surpris : devant lui se tenait un moine obèse et immense, qui se dressait comme une tour de fer ; il était gigantesque, et tenait Di Xiu en l'air, au bout de son bras tendu à l'horizontale ; les bras de Di Xiu pendaient sous lui sans bouger, et il était difficile de dire s'il vivait encore. (chap. 12)

Jin Yong dépeint avec une certaine délectation la laideur :

Tous se retournèrent d'un coup, et virent un bossu gros et gras qui se tenait à l'entrée de la salle ; son visage était balafré de cicatrices blanches, avec par ailleurs des marques noires un peu partout ; sa bosse était imposante et proéminente – il était à la fois étrange et extrêmement laid [...]. Tous furent saisis par cette bizarre apparition. Le bossu était obèse, mais il se mouvait avec une agilité incomparable, et chacun était ébloui. (chap. 4)

Comme dans *Demi-dieux et semi-dragons*, les descriptions confinent parfois au fantastique, mais avec une dimension grotesque<sup>19</sup>. Dans le passage suivant, le héros, Linghu Chong, rencontre six personnages redoutables, à l'allure repoussante, les « Génies de la Vallée des Pêchers » (*Taogu liu xian*) :

Soudain, deux ombres jaillirent, bloquant le passage. Le chemin de montagne était étroit et surplombait le précipice sur le côté, et Linghu Chong, qui courait à toute vitesse, fut surpris par cette brutale apparition ; il s'en fallut de peu qu'il ne percute les deux personnages. Il stoppa en catastrophe à quelques pouces d'eux. Ils avaient des visages effrayants, tout en creux et en bosses, et couverts de rides. De surprise, il battit en retraite, criant : « Qui êtes-vous ? » Mais il y en avait deux autres à l'arrière, avec deux visages extraordinairement laids, également en creux et bosses, et couverts de rides. Ces deux visages étaient à quelques pouces de son propre visage, et leurs nez touchaient presque le sien : Linghu Chong eut un nouveau sursaut et fit un pas vers le côté, pour se retrouver devant deux autres personnages qui se tenaient devant le précipice, en tous points semblables aux quatre premiers [...]. Les six bonhommes ressemblaient à des démons, avec leur air terrifiant et leurs mouvements étranges. (chap. 10)

La laideur ne correspond pas forcément à la débilité physique ; au contraire, plusieurs personnages d'aspect repoussant, voire encombrés de handicaps, se montrent capables de prouesses au combat. La disgrâce du corps est cependant souvent la marque de la perversion, du manque de scrupules, de la cruauté – et parfois également de la stupidité. À l'inverse, les héros et héroïnes sont immanquablement jeunes et beaux, même si, dans certains cas, la beauté ne s'accompagne pas forcément de moralité. L'exemple le plus frappant est sans doute Yue Buqun, déjà rencontré plus haut :

Avec un éclat de rire, un lettré en robe noire apparut au coin du mur ; il portait un habit ample et une ceinture lâche, agitant dans sa main droite un éventail, et toute son apparence respirait l'élégance [...] ; il avait une digne barbichette, un visage gracieux et un air honnête et droit. (chap. 5)

Mais sous cette honnête et élégante apparence, Yue Buqun cache de noirs desseins – la balafre qu'il cache sous ses vêtements (décrite si dessus) peut de ce point de vue se lire comme un symbole de son hypocrisie.

---

19. Jin Yong n'est pas le premier en Chine à s'amuser du corps difforme. C'est un thème que l'on trouve déjà en Chine ancienne (que l'on songe au *Zhuangzi*), ou dans la littérature populaire au tournant et au début du XX<sup>e</sup> siècle, notamment dans le roman « burlesque » (*huaji xiaoshuo*). Voir Tang : 151.

Un autre personnage du roman, Lin Pingzhi, est révélateur dans ce contexte. Au début du roman, sa beauté physique va de pair avec sa bonne éducation. Courageux, il vient en aide à l'orpheline ; bon fils, il respecte ses parents et se montre inconsolable lorsqu'ils disparaissent. Mais la soif de vengeance le transforme petit à petit en monstre, et son corps lui-même devient monstrueux : il finit castré et aveugle, comme s'il y avait une sorte de lien nécessaire entre perversion morale et abjection physique.

Si Lin Pingzhi se castré, c'est à l'exemple de Dongfang Bubai, « Orient Invincible », l'un des « méchants » du roman, et l'un des personnages les plus célèbres de l'univers de Jin Yong. Chef d'une secte « hérétique », prêt à tout pour dominer le monde des *jianghu*, Dongfang Bubai n'hésite pas à imprimer dans sa chair son ambition malsaine. L'acquisition des meilleures techniques d'arts martiaux présupposant la castration<sup>20</sup>, il se fait eunuque, avec pour résultat qu'il se transforme en homosexuel efféminé :

La chambre était somptueusement décorée de fleurs et de brocards, et exhalait une forte odeur de parfums et de produits de beauté. Du côté est, près d'une table de maquillage, était assis un personnage vêtu d'une robe rose, avec dans sa main gauche un cadre de broderie et dans sa main droite une aiguille à broder. Il leva la tête, étonné [de l'irruption de Ren Woxing et des autres] – mais son étonnement était loin de valoir celui de ces derniers. À l'exception de Linghu Chong, tous reconnurent ce Dongfang Bubai qui avait usurpé le pouvoir à la tête de la Secte merveilleuse du Soleil et de la Lune, et qui depuis plus de dix ans passait pour le premier des hors-la-loi. Mais en ce moment, quel spectacle scabreux il offrait, faisant presque mal aux yeux avec sa peau lisse de tout poil, son visage luisant de poudre, sa robe dont on ne savait pas très bien si elle était masculine ou féminine, et son air aguicheur [...] Comment un héros de son envergure, qui effrayait Ciel et Terre, qui faisait trembler le monde des hors-la-loi, pouvait-il ainsi s'adonner à la broderie, caché dans un boudoir ? [...] Il n'est pas rare de voir des hommes s'éprendre de mignons, mais Dongfang Bubai, ce grandiose chef de secte, prenant plaisir à se maquiller en femme, et jouant le rôle d'une concubine ou d'une épouse ! Il devait être fou ! (chap. 31)

Ici aussi, l'immoralité et la perversion morale s'incarnent dans le corps du personnage, dans sa nature d'eunuque et dans son homosexualité [*sic*]. Avec

---

20. Selon ses propres dires : « Pour développer une technique magique, il faut utiliser le couteau pour se castrer ! » (*yu lian shengong yi dao zi gong*). Le rapport entre autocastration et pouvoir se trouve en Chine ancienne, par exemple chez l'eunuque Wei Zhongxian (McMahon 2014).

le paradoxe que Dongfang Bubai, le plus redoutable des combattants, n'a plus rien de masculin, et représente en quelque sorte l'anti-archétype de ce genre de littérature ; il est en tout cas le parfait contraire du très viril Xiang Shaolong dans *À la recherche de Qin*. Mais outre qu'ils sont l'un et l'autre redoutables au combat, Dongfang Bubai et Xiang Shaolong ont pour point commun que c'est une sexualité « anormale » ou excessive (trop « féminine » dans le cas du premier, trop virile chez le second) qui en fin de compte caractérise le combattant invincible<sup>21</sup>...

Dans *Aventurier fier et souriant*, mutilations et cicatrices sont cependant bien plus souvent la conséquence de combats sans merci (*wuqing*). Chez Jin Yong, la violence peut paraître surprenante, même dans un genre où elle est incontournable. Dans le passage suivant, Linghu Chong, le héros du roman, acculé par quinze ennemis qui l'attaquent ensemble, n'a d'autre recours que de se défendre au moyen d'une botte particulièrement efficace de son épée :

La pointe de son épée tressaillit, touchant les yeux de ses quinze assaillants. De terribles cris de douleur retentirent, « Aaah ! », « Aaah ! », et les armes tombèrent en désordre sur le sol, dans un bruit de cliquetis et de ferraille. En un instant, grâce à son geste prodigieusement rapide, Linghu Chong avait percé les trente yeux des quinze hommes masqués ! [...] Linghu Chong s'empressa de s'extirper du groupe de ses assaillants ; s'appuyant contre le chambranle de l'entrée, le visage livide, le corps tremblant, il laissa tomber son épée avec un bruit sourd. Devant lui, les quinze hommes masqués se pressaient les yeux de leurs deux mains, et du sang coulait sans discontinuer entre les jointures de leurs doigts ; certains étaient accroupis sur le sol, d'autres hurlaient, quelques-uns encore se roulaient dans la boue. D'un coup, ils étaient devenus aveugles, et avec la douleur et l'épouvante, ils ne songeaient qu'à se frotter les yeux et à crier. [...] Les quinze hommes se mouvaient dans le plus grand désordre, totalement désorientés, comme des mouches sans tête. (chap. 12)

La violence est encore plus « graphique » dans cet autre passage, où nous retrouvons quatre des six Génies rencontrés ci-dessus dans l'un de leurs exercices favoris, le démembrement de l'ennemi :

---

21. Pour l'anecdote, si Dongfang Bubai joue un rôle central dans le roman, il n'apparaît en personne que dans quelques pages, ce qui n'empêche pas le personnage d'avoir en quelque sorte échappé à son créateur. Dongfang Bubai est en effet devenu le héros de toutes sortes de produits dérivés inspirés parfois très librement de Jin Yong (romans, films, bandes dessinées, séries télévisées, jeux vidéo, etc.) ; par ailleurs, dans certains milieux, son nom est presque devenu une antonomase pour l'homosexuel ou l'homosexualité. Voir <https://en.wikipedia.org/wiki/DongfangBubai>.

Soudain, des ombres fusèrent, et Cheng Buyou, agrippé par les jambes et les bras, se retrouva soulevé loin du sol. On entendit un hurlement terrible, et son sang et ses viscères se répandirent par terre : son corps avait été écartelé par quatre horribles démons, qui tenaient encore dans leurs mains ses deux bras et ses deux jambes arrachés ; c'étaient quatre des Génies de la Vallée des Pêcheurs, qui venaient de le déchirer vif, en quatre parties. Ce rebondissement soudain frappa de stupeur l'assistance. Yue Lingshan, à la vue de cette mutilation sanglante et sauvage, fut prise d'un vertige et perdit immédiatement connaissance ; et même Yue Buqun, Lu Bo et les autres, qui pourtant étaient tous des combattants aguerris, furent saisis d'épouvante. (chap. 11)

L'effroi du public, ici, renvoie à celui du lecteur. Si une telle cruauté n'est pas une nouveauté, notamment dans la littérature d'arts martiaux, rappelons que *Aventurier fier et souriant* est publié durant les années 1960, décennie qui dans le cinéma international marque le début du sous-genre *gore*<sup>22</sup>, et à Hong Kong, la production de films graphiquement beaucoup plus violents, avec notamment *Un seul bras les tua tous* (*Du bi dao*, 1967), qui frappe par ses scènes sanglantes. Littérature d'arts martiaux et cinéma s'influencent l'un l'autre, et on peut difficilement comprendre certaines scènes de romans sans avoir à l'esprit les films de l'époque. La « fontaine de sang » (sang jaillissant, *blood squirt*, *blood gushing*) semble apparaître dans le cinéma à la fin des années 1960<sup>23</sup>, et on en trouve une représentation très spectaculaire dans *Aventurier fier et souriant* :

Le sang giclait entre les deux épées. Fei Bin sauta, faisant de son mieux pour esquiver les attaques, mais il lui fut en définitive impossible de se soustraire à la portée de l'épée du Grand Maître Mo. Le sang finit par former une flaque rouge autour des deux combattants. Et soudain on entendit Fei Bin pousser un cri de douleur, tandis qu'il s'élevait dans les airs [...]. Lorsqu'il retomba, le sang fusait de sa poitrine en jets vers le haut, comme une fontaine jaillissante. Durant ce féroce combat, il avait mobilisé son énergie interne selon la méthode de l'école Songshan, et lorsque l'épée de son adversaire avait percé son abdomen, ces énergies accumulées avaient

- 
22. *Blood feast*, réalisé par Herschell Gordon Lewis, souvent considéré comme le premier *splatter movie*, date de 1963.
23. Voir [https://en.wikipedia.org/wiki/Blood\\_squirt](https://en.wikipedia.org/wiki/Blood_squirt), qui indique *La Horde sauvage* (*The Wild Bunch*, 1969), de Sam Peckinpah, comme l'un des premiers films à grand spectacle à montrer de telles scènes ; un autre film qui voit le sang jaillir, littéralement et abondamment, est *Kill Bill* (2003).

expulsé le sang vers l'extérieur en flots impétueux ; c'était à la fois étrange et terrifiant. (chap. 7)

Dans ce dernier extrait, il est question des « énergies internes » de la malheureuse victime. Nous avons dit que, dans les derniers romans de Jin Yong, le travail sur ces énergies joue un rôle très important. *Aventurier fier et souriant* propose maints exemples de l'efficacité de ces techniques, avec non seulement la conviction que « lorsqu'un maître d'arts martiaux travaille en profondeur ses énergies internes, il peut vivre plus longtemps » (chap. 5), mais aussi celle que les énergies internes, bien maîtrisées, représentent une arme redoutable dans le combat :

De la paume de sa main, Yu Canghai contrôlait entièrement le corps de Lin Pingzhi, il lui suffisait de libérer ses énergies internes pour ravager les viscères et briser les os du jeune homme ; mais lorsqu'il le reconnut, il retint un instant ses énergies. (chap. 5)

Les points vitaux (c'est-à-dire les points d'acupuncture) sont des endroits privilégiés pour intervenir sur les énergies internes, que ce soit pour bloquer le corps, l'endormir, ou le blesser. Dans l'extrait suivant, un personnage est la victime d'un blocage de points vitaux associé à l'inoculation d'un poison<sup>24</sup> :

Quelqu'un a bloqué mes points vitaux à cet endroit et y a mis un poison violent [...]. Dans un mois, ces deux taches rouges vont se décomposer et enfler, puis progressivement s'étendre. À partir de là, il sera trop tard pour me soigner, mon corps entier finira par se transformer en chair pourrie, et au bout de trois ans et six mois je mourrai de décomposition. (chap. 9)

Les pratiquants bien entraînés peuvent aussi mobiliser leurs énergies internes contre eux-mêmes, par exemple pour se suicider :

Se tournant vers Liu Zhengfeng, il lui dit : « Mon frère, il est temps de partir ! » – « C'est juste », répondit Liu Zhengfeng. Il étendit ses bras, et les deux hommes s'attrapèrent par les mains. Éclatant d'un long rire, ils mobilisèrent leurs énergies internes pour interrompre leurs souffles et couper leurs artères, puis fermèrent les yeux et moururent. (chap. 7)

---

24. Sur les poisons (souvent associés à la Chine du Sud), voir Durand-Dastès 2007, article où il est aussi question du « poison à retardement ».

Une autre idée empruntée à la médecine chinoise ancienne est celle que les blessures les plus graves ne sont pas apparentes – ou, du moins, qu’elles ne le sont pas aux yeux de l’observateur commun :

Les artères de votre cœur sont déjà rompues, je n’ai même pas besoin d’appliquer la pression de mon petit doigt, vous n’avez de toute façon plus que quelques instants à vivre. (chap. 7)

Si ces descriptions et pratiques peuvent paraître irréalistes, elles n’en découlent pas moins de conceptions que l’on trouve au cœur de la médecine chinoise traditionnelle, à savoir l’idée que le corps est parcouru d’énergies dont l’hygiène de vie peut garantir la bonne circulation ou, au contraire, provoquer des obstructions, des concentrations anormales, avec toutes sortes de conséquences funestes pour la santé. Le corps individuel est essentiellement en relation avec le monde ; entre les deux, il y a correspondances, corrélations, symbiose, et cela n’est pas indifférent pour comprendre la signification métaphorique du corps blessé de Linghu Chong, le personnage principal de *Aventurier fier et souriant*. Si, comme nous allons le voir, le corps de Linghu Chong est investi d’une dimension symbolique, c’est aussi en raison de la corrélation essentielle, dans la cosmologie chinoise, entre corps et monde.

Linghu Chong n’est pas en bonne santé ; il présente même la particularité, singulière pour un héros de romans d’arts martiaux, d’être gravement blessé, alité et parfois mourant, durant une bonne partie du récit. Suite à un combat, au début de l’histoire, qui l’a laissé en piteux état, une petite nonne, Yilin, tente de le soigner, et le passage est typique de l’attention de l’auteur aux données médicales, même si elles sont largement fantaisistes :

Yilin écarta avec précaution la mince couverture qui recouvrait le corps de l’homme, découvrant sa poitrine nue, et au milieu une large blessure. Le sang ne coulait plus, mais la blessure était très profonde et manifestement très grave. Yilin reprit ses esprits, se disant : « Peu importe comment, mais je dois le sauver ! » Elle passa le bougeoir à Qu Feiyan, et tira de la poche contre sa poitrine la boîte en bois contenant la Pâte Céleste Racommodante, l’ouvrit, puis la posa sur la tablette au bout du lit et appliqua doucement la pâte sur les bords de la plaie. Qu Feiyan dit à voix basse : « Heureusement que les points vitaux arrêtant l’hémorragie ont été bloqués rapidement, sinon il serait mort depuis longtemps ! » Yilin hocha la tête, constatant que les points vitaux correspondant à la blessure avaient été fermés, et que cela avait été fait avec un art dont elle aurait été bien incapable. Alors elle retira lentement le pansement qui recouvrait la plaie, et lorsque cela fut fait, le sang jaillit abondamment. Avec son maître, Yilin avait étudié la manière de sauver les



gens, elle appliqua sa main gauche sur la blessure, et de la main droite elle appliqua la Pâte sur la plaie, puis elle remit le pansement dans la plaie. Cette Pâte était l'une des merveilles de la pharmacopée de l'école de Hengshan, une fois appliquée, elle stoppait très rapidement l'écoulement de sang. Entendant l'homme respirer de façon précipitée, Yilin se demanda s'il allait survivre. (chap. 5)

*Aventurier fier et souriant* est l'un des meilleurs romans de Jin Yong, et sans doute de la littérature d'arts martiaux chinoise contemporaine. Et même si cette œuvre appartient à un genre souvent considéré comme mineur, elle devrait intéresser au-delà des amateurs de littérature de cape et d'épée, non seulement parce qu'elle est plutôt bien écrite, par un conteur au faîte de son art, mais aussi parce qu'elle se prête à plusieurs niveaux de lecture. On peut bien entendu la prendre simplement comme une histoire distrayante – et le lecteur qui en resterait à ce niveau de lecture, appréciant simplement ce morceau de bravoure pour ce qu'il est, n'aurait sans doute pas tort. Mais on peut aussi interpréter cette œuvre de façon allégorique, ce que Jin Yong lui-même a d'ailleurs encouragé dans la postface qu'il a ajoutée au roman, dans laquelle il indique que les rivaux qui se disputent le pouvoir dans le récit « ne sont pas des experts d'arts martiaux, mais des hommes politiques ».

À un deuxième niveau de lecture, *Aventurier fier et souriant* peut en effet se comprendre comme un « roman politique » (*zhengzhi xiaoshuo*)<sup>25</sup>, plus précisément comme une dénonciation de ces querelles de pouvoir qui empoisonnent la Chine depuis les origines. Le roman est publié sous forme de feuilleton, à Hong Kong, de 1967 à 1969, c'est-à-dire à un moment où la Révolution culturelle bat son plein en Chine, et où la colonie elle-même est traversée par de nombreux courants et conflits, qui culminent avec les émeutes gauchistes du printemps 1967 contre la tutelle britannique, avec une partie des manifestants qui se réclament ouvertement de Pékin et de la Révolution culturelle. Le culte de la personnalité dont le président Mao est l'objet à cette époque trouve indiscutablement des échos dans le roman, avec les veuleries hypocrites des suivants de chefs comme Dongfang Bubai et Ren Woxing. L'opposition fondamentale entre « sectes orthodoxes » et « sectes hérétiques » renvoie peut-être à l'opposition entre idéologie occidentale et idéologie communiste. En ce qui concerne Dongfang Bubai, dont le nom, « Invincible Orient », sonne comme un slogan maoïste (cf. *dongfang hong*, « l'Orient est rouge »), il a parfois été explicitement interprété comme une représentation du président Mao lui-même, sa secte étant pour sa part identifiée à la République populaire de Chine, tandis que d'autres écoles d'arts martiaux étaient

---

25. <http://bbs.tianya.cn/post-666-26846-1.shtml>

décryptées par certains comme renvoyant à l'Union soviétique, aux États-Unis ou à l'Angleterre<sup>26</sup>. Les détails de ces identifications importent peu. Mais si on accepte la dimension allégorique du roman, on peut aussi tenter d'interpréter le rôle de Linghu Chong, et surtout de son corps blessé, qui occupe une place très importante dans le récit.

Tout d'abord, le personnage. Linghu Chong est l'un des héros les plus sympathiques de l'univers de Jin Yong, parce qu'il incarne jusqu'au bout quelques-unes des valeurs normalement associées au monde des « rivières et lacs » : un idéal de liberté et d'insouciance, loin des rigueurs de la vie sociale, des déboires de la carrière officielle et des intrigues politiques. Mais en cela, il tranche avec la société des *jianghu* telle qu'elle est présentée dans *Aventurier fier et souriant*, une société très contrainte, dans laquelle les rapports entre maîtres et disciples, et entre les disciples eux-mêmes, sont régis par toutes sortes de règles, d'interdits et de rituels, avec une affirmation constante des hiérarchies, des loyautés, des devoirs. Il s'agit en fait d'un monde beaucoup plus « confucianiste » que taoïste – comme nous l'avons dit, le monde de *Aventurier fier et souriant* présente une allégorie du monde réel et de ses luttes de pouvoir, que ce soit la Chine impériale ou la Chine communiste : l'univers des *jianghu*, « les rivières et les lacs », s'y confond finalement avec l'univers des *jiangshan*, « les rivières et les montagnes », selon une autre métaphore qui désigne conventionnellement la Chine politique et ses règles.

Linghu Chong ne trouve pas sa place dans ce monde, qui ne cherche qu'à le dompter ou à l'assujettir. Durant la plus grande partie du roman, il est mené par les événements, victime de conflits et d'ambitions qui le dépassent, incapable de comprendre les intrigues dévastatrices autour de lui. Il privilégie les valeurs simples des gens simples, du petit peuple, qui aspire à la paix et à la tranquillité, mais qui est constamment le jouet des rivalités entre des chefs obnubilés par le pouvoir, quand il n'est pas simplement martyrisé par les puissants.

Il ne trouve pas sa place dans ce monde, tout simplement parce qu'il y est égaré : dans *Aventurier fier et souriant*, Jin Yong projette dans un univers essentiellement politique un héros qui relève d'un genre souvent perçu comme apolitique ou subversif. Et si ce monde peut être décrit grossièrement comme « confucianiste », on reconnaît au contraire une dimension taoïste chez le jeune homme, qui, par ses infractions aux règles de bonne conduite et sa résistance aux hiérarchies, agace ses maîtres. Tout aussi taoïstes paraissent son refus

---

26. Le roman a donné lieu à toutes sortes d'interprétations, notamment sur internet : voir par exemple celle de Liu Guozhong, <http://www.jinyongbbs.com/jiedu/zppl/1156.html>, ou <http://tieba.baidu.com/p/29298798> pour l'identification de Dongfang Bubai au président Mao.

des conventions et sa méfiance vis-à-vis des valeurs de civilisation (il sait par exemple à peine lire). Il se moque parfois de la morale elle-même, comme dans le passage suivant, où il tient tête à Yilin, la petite nonne qui essaie de le convertir à ses valeurs :

Yilin dit : « Même si certaines personnes meurent prématurément et d'autres beaucoup plus tard, toutes en fin de compte finissent par mourir. Rien ne dure, tout n'est qu'amertume, et selon le Bouddha nul ne saurait éviter les tourments de la vie, de la vieillesse, de la maladie et de la mort. Mais trouver la véritable illumination pour échapper au cycle des vies et des morts, ça n'est vraiment pas facile ! » Linghu Chong dit : « Certes, mais pourquoi alors ressasses-tu sans fin toutes ces règles de pureté, tous ces interdits, comme ne pas tuer les animaux, ou ne pas voler les gens... Si le Bouddha devait s'occuper de toutes nos petites affaires, il s'épuiserait ! » (chap. 7)

Il finit par remettre en cause certaines des oppositions fondamentales du monde des *jianghu*, renvoyant dos à dos les sectes « morales » orthodoxes et les sexes hétérodoxes, manifestant ainsi une sorte de relativisme moral. C'est que le jeune homme est la victime d'agressions et d'intrigues multiples, de la part d'ennemis bien sûr, mais également de prétendus amis, les uns comme les autres faisant parade de morale et de vertu pour masquer leurs ambitions égoïstes.

Ces agressions, il les vit dans son corps même. En effet, sous prétexte de soigner le jeune héros, des protagonistes d'écoles rivales lui inoculent des poisons, ou lui transmettent des énergies contraires. Dans la scène suivante, on voit par exemple les Six Génies de la Vallée des Pêcheurs, qui essaient de mettre de l'ordre dans les énergies internes du blessé. Mais malheureusement pour Linghu Chong, ils sont beaucoup moins versés dans l'art de soigner que dans celui de démembrer :

Linghu Chong était furieux, et en proie à des douleurs insupportables. Lorsque les Six Génies de la Vallée des Pêcheurs avaient fait n'importe quoi en tentant de le soigner, il était inconscient, et ça allait encore ; mais en ce moment, il était éveillé et avait tous ses esprits, mais aucun moyen de résister aux actions désordonnées des six frères. Il sentait simplement que leurs six énergies se bouscuaient partout dans son corps, et que son foie, sa vésicule biliaire, ses reins, ses poumons, son cœur, sa rate, son estomac, son grand intestin, son petit intestin, sa vessie, son péricarde, son triple réchauffeur, ses cinq organes et ses six entrailles étaient tous devenus des terrains de conflit et de lutte pour les forces et fluides vitaux qu'ils avaient instillés en lui. (chap. 11)

Il est difficile de compter toutes les pages où il est question de la mauvaise santé de Linghu Chong, ainsi que les agressions physiques, internes ou externes, subies par le jeune homme, tant de la part d'ennemis que d'amis plus ou moins compétents qui tentent de le soigner mais ne parviennent en définitive qu'à aggraver ses maux, comme ici les Six Génies de la Vallée des pêcheurs. Son corps est tellement empoisonné qu'il en devient même toxique : un ennemi qui le blesse reçoit son sang sur le visage et en meurt (chap. 17). De chapitre en chapitre, Linghu Chong fait le désespoir de tous ceux, médecins ou autres, qui tentent de le soigner, et qui lui prédisent à l'unanimité une fin rapide, parfois présentée comme un simple compte à rebours ; l'un des meilleurs médecins va jusqu'à se suicider parce que le cas du jeune homme se dérobe à sa science. Son corps n'est en effet plus qu'un champ de bataille, dans lequel énergies et poisons luttent les uns contre les autres :

Madame Yue se précipita pour examiner Linghu Chong. Il avait les joues creusées, le teint jaune, et lorsqu'elle étendit la main vers son poignet, elle sentit à quel point ses pouls étaient chaotiques. Sa vie ne tenait manifestement plus qu'à un fil [...]. Le voyant si affaibli, elle ne put s'empêcher d'éclater en sanglots. [...] Son visage et sa poitrine étaient couverts de sang frais, et il respirait à peine – il en était au stade critique où il perdait beaucoup plus d'énergie qu'il n'en gagnait. Yue Buqun appliqua sa main sur le point vital derrière la nuque du jeune homme, souhaitant lui insuffler sa propre énergie pour prolonger sa vie ; mais dès qu'il commença, il sentit plusieurs flots d'énergie de Linghu Chong résister d'une façon totalement anormale, à tel point que sa main fut presque repoussée, ce qui l'inquiéta considérablement. Puis il remarqua que ces flots étranges luttèrent également entre eux dans le corps même de Linghu Chong, ce sans lui laisser aucun répit. Il appliqua ensuite sa main sur les points vitaux du thorax et du torse du jeune homme, et à nouveau il sentit une violente décharge contre sa paume, avec même une légère douleur dans sa propre poitrine. Cela l'affola plus encore. Il comprit que ces flots d'énergie qui circulaient d'une façon extraordinaire dans le corps de Linghu Chong résultaient de techniques hétérodoxes du souffle, extrêmement expertes. (chap. 11)

Les énergies et poisons qui l'assaillent et s'affrontent en lui, inoculés par les divers protagonistes du récit, amis et ennemis, maîtres orthodoxes ou sectateurs hétérodoxes, taoïstes, bouddhistes, symbolisent les rivalités et le chaos du monde des *jianghu*. Le corps de Linghu Chong est devenu le lieu symbolique des luttes de pouvoir entre sectes concurrentes. Et dans la mesure où, de l'aveu de Jin Yong lui-même, ces luttes entre écoles et sectes renvoient aux déchirements politiques de la Révolution culturelle, ce corps n'est rien de moins qu'une métaphore pour la Chine, pour le peuple meurtri dans sa chair

par les forces rivales qui s'y disputent le pouvoir. Nous avons vu que selon la cosmologie chinoise traditionnelle, le corps individuel entretient des relations essentielles avec le monde qui l'entoure ; dans le taoïsme, le corps de l'adepte est un microcosme qui correspond à l'univers. Au risque de la surinterprétation, on dira que le corps de Linghu Chong est un corps-monde, un « corps taoïste » dérégulé par des agressions extérieures, qui lutte pour sa survie et pour retrouver son innocence.

Pour conclure cette interprétation, notons encore que le corps de Linghu Chong possède une dimension salvatrice. Nous avons vu que ce corps a été tellement empoisonné que son sang est devenu toxique ; mais dans une autre scène, le jeune héros se vide de son sang, littéralement, pour sauver une jeune fille malade<sup>27</sup> : son corps, en tant que tel, incarne donc aussi le personnage, et plus précisément son corps dans ce sens : selon une lecture, le mot pourrait être une référence au célèbre passage du *Laozi* (chap. 42), où il est question de la « myriade de choses qui tournent le dos au *yin* et embrassent le *yang*, et se remplissent [*chong*] mutuellement du *qi* qui les harmonise »<sup>28</sup>. À la fin de *Aventurier fier et souriant*, Linghu Chong est guéri, et le monde des *jianghu* paraît (momentanément) pacifié.

À des fins de contraste, nous venons de présenter le corps viril de Xiang Shaolong, le héros de *À la recherche de Qin*. Ce roman de Huang Yi et *Aventurier fier et souriant* sont des œuvres très différentes, et elles mettent en scène deux héros dissemblables. Xiang Shaolong est un colosse qui s'impose sur le champ de bataille comme au gynécée, ses victimes mâles ou femelles faisant ressortir sa virilité essentielle ; c'est un homme d'action, tendu vers un seul but, simple à défaut d'être facile, à savoir l'unification de la Chine. Linghu Chong est beaucoup plus victime des événements, avec une attitude qui confine parfois au fatalisme ; et les agressions qui meurtrissent son corps marquent dans sa chair une sorte de passivité, voire d'impuissance. Mais, au-delà de ces contrastes, on peut faire du corps de Xiang Shaolong une lecture politique qui se rapproche de celle que nous venons de faire pour Linghu Chong : le corps de Xiang Shaolong incarne comme celui de Linghu Chong la possibilité d'un sauvetage – en l'occurrence, celui de la Chine.

Comme *Aventurier fier et souriant*, le roman de Huang Yi appelle en effet un autre niveau de lecture, et ce d'une manière plus directe encore,

---

27. Chap. 15. Cette tentative de sauvetage vise surtout à montrer la grandeur d'âme du jeune homme ; elle se prête à diverses interprétations.

28. Pour ce rapprochement entre le prénom de Linghu Chong et le *Laozi*, voir <http://bbs.tianya.cn/post-666-26846-1.shtml> ; <http://bbs.tianya.cn/post-free-845835-1.shtml> ; <http://www.china.com.cn/culture/txt/2007-09/17/content8899199.htm>.

étant donné la thématique évidemment politique de l'œuvre, puisqu'il s'agit de l'unification des pays chinois. Xiang Shaolong, le jeune sous-officier (*duizhang*) de l'Armée populaire de Libération (APL) projeté dans la Chine des Royaumes combattants, joue un rôle décisif dans ce processus d'unification. Selon la réalité historique, la Chine est unifiée en 221 av. J.-C. par Ying Zheng, « Premier Empereur » des Qin (r. 221-210 av. J.-C.). Mais dans le roman, Ying Zheng meurt alors qu'il est encore enfant : Xiang Shaolong le remplace par l'un de ses jeunes protégés, et c'est cet « usurpateur » qui dans le roman unifie les pays chinois à la place du « vrai » Ying Zheng.

Xiang Shaolong remet ainsi l'Histoire sur les rails que, sans son intervention, elle aurait quittés, selon un paradoxe fréquent dans le roman de voyage dans le temps : l'Histoire doit obligatoirement aller dans une certaine direction, mais il faut l'intervention d'un héros venu de l'avenir pour que cette nécessité se réalise. Dans *À la recherche de Qin*, le héros n'est donc rien moins que la condition d'une téléologie qui commande que la Chine soit unifiée. Notons d'ailleurs que ce roman a été publié à Hong Kong un an avant le retour de la colonie à la mère-patrie, soit, dans l'esprit des dirigeants du continent, l'avant-dernier moment de la réunification de l'Empire (avant la réunification avec Taiwan) et une répétition, à une échelle bien entendu différente, de l'unification des pays chinois par le Premier Empereur en 221 av. J.-C.

Par sa force même, le corps de Xiang Shaolong possède donc une dimension patriotique, puisqu'il devient l'instrument de l'unification des pays chinois – luttant et prévalant contre les agents centrifuges hostiles à l'Histoire, il *incarne* la possibilité même d'une Chine unifiée. Le corps invincible du jeune homme, colosse projeté de la Chine du XXI<sup>e</sup> siècle dans la Chine pré-impériale, personnifie la Chine puissante et unifiée de l'époque contemporaine, par rapport aux royaumes de l'époque pré-impériale et de ses divisions ; le fait que Xiang Shaolong appartienne à l'APL accentue cette dimension patriotique ; et de la même façon que le prénom de Linghu Chong suggérait peut-être son destin de sauveur, celui de Xiang Shaolong, « Jeune Dragon », renvoie peut-être à sa mission patriotique, sachant que le dragon est souvent utilisé comme métaphore de la Chine et du pouvoir impérial.

Étant donné cette dimension téléologique et patriotique du roman, le corps fort de Xiang Shaolong prend même une dimension sacrée, voire surnaturelle, qui n'échappe pas aux protagonistes avisés du roman. Au cours de ses pérégrinations, Xiang Shaolong rencontre les avatars fictionnels de nombreux personnages historiques, parmi lesquels le philosophe Zou Yan (env. 305-240 av. J.-C.), spécialiste du *yin*, du *yang* et des cinq éléments, qui fait un lien entre le corps du héros et sa destinée :

Tu as été inconscient durant neuf jours. Tout autre que toi, avec des blessures aussi graves, avec une telle perte de sang, aurait dû dire adieu à la vie ! Mais tu n'es pas un homme ordinaire, et tu ne peux mourir ; cela est voulu par le Ciel, la preuve est là ! (chap. 4.6)

C'est bien le corps endurent de Xiang Shaolong qui est, pour Zou Yan, la preuve que le jeune homme est le sauveur qui sortira les royaumes chinois du chaos. Remarquons que la cosmologie de Zou Yan (le Zou Yan historique) possède en elle-même une dimension unificatrice, puisque ce penseur propose une cosmologie qui est sans doute l'une des plus ambitieuses des géographies imaginaires proposées en Chine ancienne ; il n'est donc peut-être pas indifférent que ce soit un penseur de cette ampleur qui, dans le roman, reconnaisse le destin particulier du jeune héros.

Les corps de Linghu Chong et de Xiang Shaolong incarnent donc tous deux un monde pacifié – ils sont le lieu et la condition d'une harmonie à retrouver. En tant que personnages, ils aspirent de la même manière à une vie tranquille : chez Linghu Chong, on peut parler d'une véritable tentation de l'érémisme<sup>29</sup> ; et Xiang Shaolong exprime à plusieurs reprises son souhait de mener une vie de retraite dans une « Source aux fleurs de pêcheurs » (*taohuayuan*). Mais, au-delà de ces similarités, leurs visions de la paix et de l'harmonie sont radicalement différentes : Linghu Chong rejette la politique, Xiang Shaolong l'idéalise ; le premier incarne une critique du pouvoir, de tous les pouvoirs, le second promeut une idéologie, celle de la Chine puissante et unie. Les deux titres des romans sont significatifs : celui intitulé *Aventurier fier et souriant* possède une dimension individuelle<sup>30</sup>, individualiste, voire anarchiste, alors que *À la recherche de Qin* résume un programme patriotique. Le message de *Aventurier fier et souriant* est d'ailleurs beaucoup plus complexe que celui de *À la recherche de Qin*, et il est remarquable que le message soit porté par un corps blessé : en littérature au moins, la faiblesse possède une puissance expressive que la force n'a pas.

---

29. Zhang 2003: 333-335.

30. Le titre chinois, *Xiao'ao jianghu*, est parfois compris comme un pluriel (« Les aventuriers... ») ; la majorité des traducteurs le rendent cependant au singulier (cf. la traduction habituelle en anglais : « *The Smiling, Proud Wanderer* »), comme le contexte du roman le commande ; dans le récit, *Xiao'ao jianghu* est aussi le nom d'un morceau de musique.

## BIBLIOGRAPHIE

- ALTENBURGER, Roland (2009). *The Sword or the Needle : The Female Knight-errant (xia) in Traditional Chinese Narrative*. Bern, Peter Lang.
- BOWMAN, Paul (2011). « The Fantasy Corpus of Martial Arts, or, The “Communication” of Bruce Lee ». In FARRER, D. S. and WHALEN-BRIDGE, John (dir.), *Martial Arts as Embodied Knowledge : Asian Traditions in a Transnational World*. Albany, SUNY press : 61-96.
- CASS, Victoria (1999). *Dangerous Women : Warriors, Grannies, and Geishas of the Ming*. Lanham, Rowman and Littlefield Publishers.
- DIRLIK, Arif (1975). « The Ideological Foundations of the New Life Movement : A Study in Counterrevolution ». *JAS*, 34.4 : 945-980.
- DURAND-DASTÈS, Vincent (2007). « Poisons exotiques et vices domestiques : de vertueux héros aux prises avec les gu dans un roman du XVII<sup>e</sup> siècle ». *Études chinoises*, 26 : 83-107.
- ELVIN, Mark (1989). « Tales of Shen and Xin : Body-Person and Heart-Mind in China during the Last 150 Years ». In FEHER, Michel, NADDAFF, Ramona et TAZI, Nadia (dir.), *Fragments for a History of the Human Body*. New York, Zone : 267-349.
- HAMM, John Christopher (2005). *Paper Swordsmen : Jin Yong and the Modern Chinese Martial Arts Novel*. Honolulu, University of Hawai'i Press.
- HAY, John (1994). « The Body Invisible in Chinese Art ? ». In ZITO, Angela and TANI, E. Barlow (dir.), *Body, Subject and Power in China*. Chicago and London. Chicago, The University of Chicago Press : 42-77.
- HSIUNG, Ping-chen (2003). « Recipes of Planting the Seeds and Songs of Sleeping Alone : A Profile of Male Body Culture in Ming-Ch'ing China ». In HSIUNG, Ping-chen (dir.), *Concealing to Reveal*. Taipei, Center for Chinese Studies : 349-410.
- KO, Dorothy (2005). *Cindirella's Sisters : A Revisionist History of Footbinding*. Berkeley : California University Press.
- LU, Jie (2011). « Body, Masculinity, and Representation in Chinese Martial Arts Films ». In FARRER, D. S. et WHALEN-BRIDGE, John (dir.), *Martial Arts as Embodied Knowledge : Asian Traditions in a Transnational World*. Albany, SUNY Press : 97-119.
- MCMAHON, Keith (2014). « The Potent Eunuch : The Story of Wei Zhongxian ». *Journal of Chinese Literature and Culture*, 1.1-2 : 1-28.
- SANG, Tze-lan D. (2006). « The Transgender Body in Wang Dulu's Crouching Tiger, Hidden Dragon ». In FRAN, Martin and LARISSA, Heinrich (dir.), *Embodied Modernities*. Honolulu, University of Hawai'i Press : 98-112.
- TANG, Zhesheng 湯哲聲 (2008). *Zhongguo xiandai tongshu xiaoshuo sibanlu* 中國現代通俗小說思辨錄 [Mémoire sur le roman populaire chinois moderne]. Beijing, Beijing daxue chubanshe.
- WAN, Margaret B. (2009). *Green Peony and the Rise of the Chinese Martial Arts Novel*. New York, SUNY Press.
- WANG, Dulu (2007-2009). *Tigre et Dragon*. Paris, Calmann-Lévy (4 vol.).



- WANG, Ping (2000). *Aching for Beauty*. Ann Arbor, University of Minnesota Press.
- ZHANG, Yinde (2003). « Jin Yong et la Chevalerie sans frontières ». In *Le Monde romanesque chinois au XX<sup>e</sup> siècle*. Paris, Honoré Champion : 317-335.
- ZUFFEREY, Nicolas (2007). « De Confucius au romancier Jin Yong ». In CHENG, Anne (dir.), *La Pensée en Chine aujourd'hui*. Paris, Gallimard : 75-102.
- ZUFFEREY, Nicolas (2010). « Jin Yong et la tentation du roman historique en Chine aujourd'hui ». In SOUYRI, Pierre-François (dir.), *Mémoire et Fiction. Décrire le passé dans le Japon du XX<sup>e</sup> siècle*. Arles, Éditions Philippe Picquier : 225-246.
- ZUFFEREY, Nicolas (2012). « La Figure du père dans les romans de Jin Yong et la littérature populaire contemporaine chinoise ». *Extrême-Orient Extrême-Occident*, hors-série (« Père institué, Père questionné ») : 219-243.

## GLOSSAIRE

Chong, *chong* 冲  
*chuanqi* 傳奇  
*chuanyue shikong* 穿越時空  
Dongfang bubai 東方不敗  
*dongfang hong* 東方紅  
*Du bi dao* 獨臂刀  
*duizhang* 隊長  
*Duo qing jianke wu qing jian* 多情劍客無情劍  
*gongfu* 功夫  
Gouzazhong 狗雜種  
Gu Long 古龍  
Guo Jing 郭靖  
Hetie xilie 鶴鐵系列  
*huaji xiaoshuo* 滑稽小說  
Huang Yi 黃易  
*jianghu* 江湖  
*jiangshan* 江山  
Jin Yong 金庸  
*kehuan wuxia xiaoshuo* 科幻武俠小說  
Li Mubai 李慕白  
Li Xunhuan 李尋歡  
Lin Pingzhi 林平之  
Linghu Chong 令狐冲  
*nüxia* 女俠  
*Qi xia wu yi* 七俠五義

*qigong* 氣功  
*Qiao Feng* 喬峰  
*qinggong* 輕功  
*Shediao yingxiong zhuan* 射雕英雄傳  
*Shendiao xialü* 神雕俠侶  
*Shiji* 史記  
*Shuihu zhuan* 水滸傳  
*Tang Zhesheng* 湯哲聲  
*Taogu liu xian* 桃谷六仙  
*taohuayuan* 桃花源  
*Tianlong babu* 天龍八部  
*Tianshan tonglao* 天山童姥  
*Xiake xing* 俠客行  
*Xiao'ao jianghu* 笑傲江湖  
*Wang Dulu* 王度廬  
*wen-wu* 文武  
*Wohu canglong* 臥虎藏龍  
*wuqing* 無情  
*wuxia pian* 武俠片  
*wuxia xiaoshuo* 武俠小說  
*Xiang Shaolong* 項少龍  
*Xun Qin ji* 尋秦記  
*Yang Guo* 楊過  
*yu lian shengong yin dao zi gong* 欲練神功引刀自宮  
*Yilin* 儀琳  
*Ying Zheng* 嬴政  
*Yu Jiaolong* 玉嬌龍  
*Yue Buqun* 岳不群  
*zhengzhi xiaoshuo* 政治小說  
*Zhongguo xiandai tongsu xiaoshuo sibianlu* 中國現代通俗小說思辨錄

